
Peter Stein à la Schaubühne, un engagement contre-culturel ? *Kleists Traum vom Prinzen Homburg* ou le basculement vers l'utopie

Peter Stein an der Schaubühne: ein gegenkulturelles Engagement? Kleists Traum vom Prinzen Homburg oder die utopische Wende

Peter Stein in the Schaubühne: A Counter-Cultural Engagement? Kleists Traum vom Prinzen Homburg or the Swing Towards Utopia

Catherine Mazellier-Lajarrige



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceg/8364>

DOI : 10.4000/ceg.8364

ISSN : 2605-8359

Éditeur

Presses Universitaires de Provence

Édition imprimée

Date de publication : 1 mai 2013

Pagination : 161-174

ISBN : 0751-4239

ISSN : 0751-4239

Référence électronique

Catherine Mazellier-Lajarrige, « Peter Stein à la Schaubühne, un engagement contre-culturel ? *Kleists Traum vom Prinzen Homburg* ou le basculement vers l'utopie », *Cahiers d'Études Germaniques* [En ligne], 64 | 2013, mis en ligne le 02 janvier 2020, consulté le 02 juin 2021. URL : <http://journals.openedition.org/ceg/8364> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceg.8364>

Tous droits réservés

**Peter Stein à la Schaubühne,
un engagement contre-culturel ?
Kleists Traum vom Prinzen Homburg
ou le basculement vers l'utopie**

Catherine MAZELLIER-LAJARRIGE
Université Toulouse 2 / CREG EA 4151

Le théâtre est un prisme dans lequel se reflètent les différentes tendances artistiques d'une époque, mais aussi ses préoccupations politiques et sociales. Intimement lié dès ses débuts à la construction d'une identité nationale en Allemagne, il est politique par son ancrage dans le réel¹. En ce sens, il porte en lui les germes de la contre-culture, puisque, selon Peter Iden, « La société démocratique entretient le théâtre comme forum d'analyse et correctif de sa propre pratique et comme outil d'opposition à elle-même. »²

La « contre-culture », notion introduite par le sociologue américain Theodore Roszak en 1969³, suppose en effet une contre-proposition, un projet de contre-société, faute de quoi la contre-culture se réduit à une subculture, c'est-à-dire à une culture souterraine ou *underground* qui accepte sa marginalité et se maintient dans les marges. Autrement dit, la contre-culture remet radicalement et frontalement en question le système de valeurs dominant et propose une alternative à ce système.

C'est dans cet esprit qu'est restructurée en 1970 la Schaubühne am Halleschen Ufer, fondée en 1962 dans une salle polyvalente de Kreuzberg⁴ par Jürgen Schitthelm, Leni Langenscheidt, Waltraut Mau, Dieter Sturm et Klaus Weiffenbach.

1 Cf. Emmanuel BÉHAGUE, *Le théâtre dans le réel*, Presses Universitaires de Strasbourg, 2006.

2 Peter IDEN, *Theater als Widerspruch*, München, 1984, cité in BÉHAGUE, *op. cit.*, p. 33 pour la citation originale : « Die demokratische Gesellschaft unterhält das Theater als Forum der Erörterung und der Korrektur ihrer eigenen Praxis und als Instrument des Einspruchs gegen sich selbst. »

3 Theodore ROSZAK, *The Making of a Counter Culture: Reflections on the Technocratic Society and Its Youthful Opposition*, University of California, 1969.

4 Il s'agissait à l'origine d'un centre social pour travailleurs (*Arbeiterwohlfahrt*).

Après avoir rappelé les principes fondateurs du collectif théâtral, je m'interrogerai sur la pertinence du terme de contre-culture à son propos, au basculement vers une forme de culture dominante et au devenir des valeurs alternatives qui avaient fondé cette entreprise, en prenant pour objet d'étude caractéristique la mise en scène d'une pièce qui pose elle-même la question du rapport à l'autorité et de la révolte, *Le Prince de Hombourg*, de Heinrich von Kleist.

Le collectif sous la houlette de Peter Stein : une entreprise contre-culturelle

Le 1^{er} août 1970 arrive à Berlin la troupe qui a monté le *Torquato Tasso* de Goethe à Brême, dans la mise en scène de Peter Stein⁵. C'est autour de ces acteurs que va se constituer la troupe permanente de la Schaubühne : Edith Clever, Bruno Ganz, Jutta Lampe, Werner Rehm, Otto Sander, auxquels se joignent des acteurs de l'aventure munichoise, Michael König et Dieter Laser. Peter Stein est en effet passé par les Kammerspiele de Munich et y a acquis une réputation d'agitateur en récoltant des fonds pour le front national de libération du Sud-Vietnam après avoir mis en scène le *Vietnam-Diskurs* de Peter Weiss. Il a ensuite séjourné au Schauspielhaus de Zurich en 1969-70, où s'impose à lui la nécessité d'inventer un autre fonctionnement du système théâtral. La refonte de la Schaubühne est portée par les mouvements de contestation de 1967-68⁶, le développement du théâtre indépendant (*freies Theater*), un élan qui renoue avec les expériences théâtrales des années 20-30, autour d'Erwin Piscator, et les collectifs des années 1930. Peter Stein y exprime le projet d'une contre-société s'opposant à l'institution théâtrale telle qu'elle est alors pratiquée⁷. En cela, le projet correspond aux critères définis par Hans Ulrich Gumbrecht dans le *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, la contre-culture étant selon lui « l'ensemble des actions symboliques et de leurs manifestations qui se confrontent – de manière critique et souvent pour proposer une alternative – à une culture 'officielle' ou 'dominante' »⁸.

Lors de sa conférence de presse du 14 décembre 1970, la troupe de la Schaubühne déclare vouloir « mettre la pratique théâtrale au service du

5 Je laisserai ici de côté le travail de Klaus Michael Grüber à la Schaubühne pour me concentrer sur l'action de Peter Stein.

6 D'une manière générale, une contre-culture pourra s'affirmer avec d'autant plus de force qu'elle est adossée à un vaste mouvement socio-historique contestataire.

7 Sur l'histoire de la Schaubühne, cf. la thèse de Peter SANDMEYER, *Voraussetzungen und Möglichkeiten kollektiven Berufstheaters in Deutschland* (Diss.), FU Berlin 1974, p. 96 s et Peter IDEN, *Die Schaubühne am Halleschen Ufer 1970-1979*, Hanser, 1979.

8 *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*, hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, Art. « Gegenkultur », Berlin, New York, De Gruyter, 2007, p. 671 : « das Ensemble jener symbolischen Handlungen und ihrer Manifestationen, welche sich – kritisch und oft als Angebot einer Alternative – mit einer 'offiziellen' oder 'herrschenden' Kultur auseinandersetzen ».

progrès social »⁹, c'est-à-dire rompre avec une certaine esthétique bourgeoise, développer la conscience historique, mettre en scène les combats du passé pour mieux comprendre ceux du présent et appliquer les revendications sociales à sa propre structure à travers le principe de cogestion (*Mitbestimmung*) au sein du collectif. La hiérarchie rigide au sein de l'institution théâtrale doit donc céder la place à une égalité des droits entre tous ceux qui travaillent dans le collectif de la Schaubühne.

La production collective de *Die Mutter* [*La Mère*, création le 8 octobre 1970], pièce de Brecht d'après Gorki, dans la mise en scène de Wolfgang Schwiedrzik, Frank-Patrick Steckel et Peter Stein, et surtout le programme de formation mis en place, notamment l'initiation au marxisme-léninisme, valent à la Schaubühne d'être taxée de cellule communiste par la CDU berlinoise en la personne du député Rudolf Mendel, qui menace de supprimer les aides du Sénat. Les difficultés surgissent également à l'intérieur même du collectif : le principe de cogestion est mis à mal par Claus Peymann, soucieux de calmer les attaques politiques à l'encontre de la Schaubühne en proposant des pièces plus consensuelles. Il persiste à vouloir imposer en 1971 la pièce de Peter Handke, *Der Ritt über den Bodensee* [*La chevauchée sur le Lac de Constance*, création le 23 janvier 1971], entreprise contrecarrée par une partie du collectif – dont Steckel et Stein – qui lui préfère un travail collectif sur la pièce de Hans Magnus Enzensberger, *Das Verhör von Habana*. La rupture avec Claus Peymann est consommée et l'expérience du collectif assez rapidement abandonnée.

L'engagement politique de la Schaubühne n'est cependant pas totalement nouveau en 1970 : dès sa fondation en 1962, elle revendique l'ambition d'un théâtre « contemporain », non pas uniquement au sens d'auteurs directement contemporains – tels le Brésilien Ariano Suassua ou bien Arnold Wesker –, mais dans la mise en scène de textes retenus pour leur charge sociale, comme le théâtre populaire critique de Horváth ou celui de Marieluise Fleisser. Et quant aux œuvres plus anciennes (Ibsen, Kleist...), il s'agit de mettre au jour le potentiel critique sous la poussière du consensus. Le théâtre de Berlin-Ouest, alors dans l'ombre des modèles est-allemands, et plus généralement le théâtre de RFA, doit ainsi trouver un nouveau souffle.

L'arrivée de Peter Stein et de son équipe va à la fois permettre de poursuivre cet engagement et le renouveler par l'analyse aiguë des processus sociaux, explorant la formation de l'identité bourgeoise, et par un travail de documentation scientifique très fouillé, destiné à dégager l'intérêt pour le présent d'œuvres anciennes en dépassant la plate actualisation des pièces.

Peut-on parler alors de mises en scène « contre-culturelles » ? Le collectif dirigé par Peter Stein ne propose pas de mise en scène protestataire ni agressive, pas de dénonciation virulente explicite, ainsi que le souligne Botho

⁹ Cité in SANDMEYER, *op. cit.*, p. 141 : « die Theaterpraxis in den Dienst des gesellschaftlichen Fortschritts stellen ».

Strauss en 1969, au sujet de la mise en scène du *Torquato Tasso* à Brême, dont les propos ont été traduits pour la revue *Travail théâtral* : « Le traitement de la pièce par Stein n'est en aucun cas dénonciateur, agressif ou parodique »¹⁰. Cette mise en scène, en quelque sorte méta-théâtrale, met en abyme et actualise l'interrogation contenue dans le *Torquato Tasso* de Goethe sur le statut de l'artiste dans la société. Peter Stein et Yaak Karsunke, conscients du rôle que la société leur assigne, le formulent ainsi dans le carnet de mise en scène :

Les attentes de la société bourgeoise à l'égard de son théâtre sont semblables à celles qu'avait autrefois la société à l'égard du poète de cour. Nous savons que nous répondons à ces attentes par notre mise en scène : en la proposant, nous nous comportons comme le Tasso de Goethe et comme Goethe lui-même. Nous remplissons les rôles qui nous sont impartis et réjouissons par nos grimaces et contorsions artistiques le regard des puissants.¹¹

Dans son ouvrage sur le théâtre protestataire des années 1960¹², Dorothea Kraus classe la Schaubühne parmi les entreprises sinon contre-culturelles, du moins contestataires. Dans le chapitre qu'elle consacre au théâtre politique de ces années, à la suite des réflexions sur les happenings et le théâtre de rue, elle s'interroge en particulier sur les raisons pour lesquelles la Schaubühne, pourtant inspirée par la révolte de 1967-68, n'est pas devenue un « véritable théâtre de la nouvelle gauche »¹³. La polémique initiée par Peter Rühmkorf en 1973 contre la Schaubühne, accusée d'être une « scène pour gourmets » (*Feinkostbühne*) ou encore « un institut de beauté embellissant la réalité crue »¹⁴, témoigne sans doute d'une incompréhension à l'égard des moyens proprement esthétiques mis en œuvre par les artistes de la Schaubühne, dont le souci n'est pas d'éduquer le public « d'en haut », mais de l'associer à un processus réflexif. Le théâtre est nécessairement, selon Peter Stein et Dieter Sturm, « dans la paradoxe »¹⁵ : il tente d'expliquer certains phénomènes

10 Botho STRAUSS, « Notes sur *Le Prince de Hombourg* » [1972], trad. Jean JOURDHEUIL / Heinz SCHWARZINGER, in *Travail théâtral* n° 24/25, 1976, p. 4.

11 Peter STEIN, Yaak KARSUNKE, « Zum Tasso », in Volker CANARIS (Hg.), *Torquato Tasso. Regiebuch der Bremer Inszenierung*, Frankfurt a.M., 1970, p. 135 : « Ähnliche Erwartungen wie die höfische Gesellschaft ihrem Dichter, bringt die bürgerliche Gesellschaft ihrem Theater entgegen. Wir wissen, dass wir mit unserer Inszenierung diese Erwartungen befriedigen: wir verhalten uns dabei wie Goethes Tasso und wie Goethe selbst. Wir füllen die bereitgestellten Rollen aus und erfreuen mit kunstvollen Verrenkungen und Verkrampfungen den Blick der Mächtigen. »

12 Dorothea KRAUS, *Theater-Proteste. Zur Politisierung von Straße und Bühne in den 1960er Jahren*, Frankfurt / New York, Campus Verlag, 2007.

13 *Ibid.*, p. 290 : « weshalb die Schaubühne weder in den sechziger noch in den siebziger Jahren zu einem echten 'Theater der Neuen Linken' wurde ».

14 Peter RÜHMKORF, « Gedanken aus der Dunkelkammer. Über das Entwickeln von Wirklichkeit auf dem Theater », in *Literaturmagazin* 1, 1973, p. 69 : « Verschönerungssalon für die krude Wirklichkeit ».

15 Sur ce débat, cf. KRAUS, *op. cit.*, p. 289 s. et p. 293 pour l'expression « Theater in Paradoxis », employée dans l'entretien de Jack Zipes avec Peter Stein et Dieter Sturm [1977]. Cf. aussi Joachim FIEBACH, « „Das entscheidende für uns [...] ist das Theater in Paradoxis“ –

inexplicables, irrationnels, de l'histoire des idées, et doit donc faire appel à la pensée, mais aussi à la sensibilité et à l'imagination. En fonction de ces prémisses esthétiques et politiques, quelle position la mise en scène de la pièce de Kleist occupe-t-elle dans la production de la Schaubühne ?

Le Rêve du Prince de Hombourg de Kleist : une pièce rêvée

Au premier abord, on pourrait imaginer que la célèbre pièce de Kleist, *Prinz Friedrich von Homburg*, constitue pour Peter Stein un sujet « rêvé ». Achievée en 1811, écrite en réaction à l'écrasement de la Prusse et à son occupation par les armées napoléoniennes, elle montre le général Friedrich von Homburg, victorieux des Suédois en 1675, condamné à mort par le Prince-Électeur de Brandebourg pour être intervenu dans la bataille avant l'ordre donné et finalement gracié. Le sujet peut servir un dessein contre-culturel par la thématique de l'insubordination, le rapport à l'autorité arbitraire, voire tyrannique de l'État, qui brise l'individu avec une violence fustigée par Brecht dans le sonnet « Über Kleists Stück *Der Prinz von Homburg* » [1939] : « Il n'est pas mort, mais il gît sur le dos / Avec tous les ennemis du Brandebourg dans la poussière. »¹⁶

Toutefois, ce n'est précisément pas sous cet angle-là que Peter Stein et son dramaturge Botho Strauss choisissent d'aborder la pièce, même si, selon Strauss,

Kleist a écrit une pièce d'agitation politique : elle fait de la propagande pour la réalisation de l'idée, alors progressiste, de la libération nationale et de l'unification dans un État national – et, au-delà, pour une forme d'État idéale où l'ordre social et la subjectivité de l'individu se lieraient sans contradiction [...]¹⁷.

Et Strauss rappelle le scandale de cette pièce refusée par la Cour, « pomme de discorde »¹⁸ selon le mot de Heine en 1822, jugée choquante car

Zur Schaubühne am Halleschen Ufer von 1970 bis 1980 », in Erika FISCHER-LICHTE / Friedemann KREUDER / Isabel PFLUG (Hg.), *Theater seit den 60er Jahren*, Tübingen / Basel, Francke Verlag, 1998, p. 234-315. Nous choisissons de traduire le terme inhabituel de « Paradoxis » par celui de « paradoxie ».

16 « Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken / Mit allen Feinden Brandenburgs in Staub. » (c'est nous qui traduisons). Kleist exprime un scepticisme à l'égard de l'histoire et du statut des puissants qui le place dans la proximité de Shakespeare (cf. Bianca THEISSEN, « Der Bewunderer des Shakespeare. Kleists Skeptizismus », in *Kleist-Jahrbuch*, Stuttgart, Weimar, 1999, p. 87-108). Par ailleurs, Stein voue une grande admiration à l'acteur et metteur en scène Fritz Kortner, dont il fut l'assistant, notamment à sa mise en scène du *Richard III* de Shakespeare qui démasque le jeu du pouvoir, le bain de sang qui l'accompagne et laisse sur scène un souverain en haillons, le visage ensanglanté, rampant au milieu d'un champ de bataille jonché de cadavres.

17 Botho STRAUSS, art. cit., p. 10 (traduction légèrement modifiée).

18 « ein Erisapfel in unsern ästhetischen Gesellschaften », cité in Heinrich von KLEIST, *Prinz Friedrich von Homburg. Studienausgabe*, Stuttgart, Reclam, 2011, p. 111. C'est cette édition de la pièce qui sera citée (en abrégé *PFvH*, suivi du numéro de page ou de vers).

contraire à l'idéal du héros prussien, à son éthique du stoïcisme bafouée par l'angoisse de la mort qui met Frédéric à genoux dans la scène 5 de l'acte III.

Ce que l'interprétation de Strauss et Stein met en avant, c'est la dimension autobiographique de la pièce de Kleist, déjà contenue dans le titre du spectacle : *Kleists Traum vom Prinzen Homburg* [*Le Rêve du Prince de Hombourg de Kleist*]. Le rêve n'est plus seulement celui du Prince de Hombourg, somnambule, rêvant la gloire et l'amour qui lui seront finalement accordés au moment du dénouement, c'est avant tout la matière de cette pièce qui est interprétée comme le rêve de l'auteur Kleist, dont le Prince serait une projection. Botho Strauss qualifie ainsi la pièce de

construction onirique qui déréalise toutes les marques du réel – qu'il s'agisse de la situation historique de la Marche de Brandebourg en 1675 ou de celle de l'État prussien en 1810 – et les transforme en marques de désir et de projection nées dans l'imaginaire de l'auteur Kleist.¹⁹

Il s'agit d'un rêve de renversement de l'ordre politique et social, une sorte de « sermon sur la montagne » sécularisé, où la fragilité du Prince-Kleist se transforme en puissance, manifestée à travers l'exaucement miraculeux de tous ses vœux, et où la machine étatique retrouve son humanité et intègre en son sein celui-là même qu'elle avait rejeté et condamné à mort. Une projection qui vient apaiser – en rêve – le sentiment d'exclusion et le désespoir vécus par Kleist.

Pour souligner cette lecture biographique, la pièce est encadrée par deux textes, lus en *off* par une voix féminine très douce, qui dit également la dimension utopique du rêve : le premier est la dédicace, placée en exergue de la pièce, à la Princesse Amélie Marianne, la belle-sœur du roi Frédéric-Guillaume III de Prusse. Elle porte l'espoir que la pièce soit favorablement accueillie par la Cour. La voix *off* rappelle le refus de la Cour : « Le drame et sa dédicace furent remis en septembre 1811 et refusés par la maison régnante prussienne »²⁰. De fait, la pièce fut publiée par Ludwig Tieck dix ans après la mort de Kleist et représentée avec les plus grandes difficultés.

19 « eine [...] Traumkonstruktion, die alle Bezeichnungen von Realität – der historischen Situation der Kurmark Brandenburg von 1675 ebenso wie jener des Preußenstaats von 1810 – entwirkt und transformiert in Bezeichnungen der Wunsch- und Projektions-Fantasie des Autors Kleist. », cité in Peter IDEN, *op. cit.*, p. 155. Sur la mise en perspective de la biographie de Kleist, mais aussi de celle de Peter Stein lui-même, cf. l'article de Hellmuth KARASEK « Der Kleist von Homburg » paru dans *Die Zeit* le 10 novembre 1972 : <http://www.zeit.de/1972/45/der-kleist-von-homburg> (consulté le 10 juillet 2012).

20 « Schauspiel und Widmung wurden im September 1811 überreicht und vom preußischen Herrscherhaus abgelehnt ». Mise en scène de Peter Stein, création le 4 novembre 1972 à la Schaubühne. Distribution (entre autres) : Bruno Ganz (Prince), Jutta Lampe (Natalie), Peter Lühr (Prince- Électeur), Katharina Tüschen (Princesse- Électrice) / Werner Rehm (Hohenzollern), Otto Sander (Kottwitz), Peter Fitz (von der Goltz).

Le second texte, lu en épilogue, oppose au bonheur du Prince le suicide de Kleist le 21 novembre 1811 et cite un extrait de sa dernière lettre à sa demi-sœur Ulrike : « La vérité, c'est qu'on ne pouvait pas m'aider sur terre. »²¹

Le décor, dû au scénographe Karl-Ernst Herrmann, est d'une grande sobriété, la parcimonie des objets contribuant à renforcer un sentiment d'irréalité. La tonalité dominante est celle du contraste entre le noir et le blanc : noir du rideau endeuillé qui entoure l'espace scénique, noir du catafalque de l'écuyer Froben, mort en sacrifice pour son souverain, noir des vestes, en particulier celle en cuir lisse du Prince-Électeur, qui tranche avec le blanc de la chemise de Frédéric, tandis que le pantalon de ce dernier et le manteau de Natalie sont dans le gris de l'entre-deux.

La chemise blanche échancrée à large plis que porte l'acteur Bruno Ganz n'est pas sans rappeler l'habit romantique de Gérard Philippe dans la mise en scène fondatrice de Jean Vilar en 1951, qui établit elle aussi des liens entre la pièce et son auteur. D'autres points communs existent entre ces deux mises en scène, qu'a relevés Nicole Colin²². Lorsque la France accueillera la mise en scène de Peter Stein en 1973, ce sera en quelque sorte « un prêté pour un rendu », selon le mot de Jean-Louis Besson²³.

Dans la scène pantomimique qui ouvre la pièce, scène de l'*infra-logos*, Bruno Ganz joue le Prince somnambule en adoptant une pose, la tête légèrement inclinée sur le côté, les yeux levés au ciel – comme Gérard Philippe – ou le regard tourné vers l'intériorité. La même pose est reprise dans la scène des consignes de bataille (I,5) pour signifier la confusion du Prince, son égarement, et dans la toute dernière, conçue comme symétrique à la première²⁴.

La part du rêve et de la subjectivité dans la mise en scène de Stein est matérialisée par le revêtement du sol, couleur bleu nuit, par la pénombre dans laquelle est plongée l'espace scénique et le contraste avec une lumière crue qui fait violemment irruption dans cet espace lorsque le rideau noir se fonce et s'écarte pour laisser entrevoir un panorama stylisé de collines, dans des dégradés de tons sable.

21 « Die Wahrheit ist, daß mir auf Erden nicht zu helfen war. » Heinrich von KLEIST, *Correspondance complète 1793-1811*, trad. Jean-Claude SCHNEIDER, Paris, Gallimard (Du monde entier), 1976, p. 430.

22 Nicole COLIN, « Eine *histoire croisée*? Kleist auf französischen Bühnen », *Études Germaniques* 67 (2012), p. 199-217. L'auteure oppose notamment ces deux mises en scène à celle de Karge et Langhoff, donnée en France en 1984. Pour une comparaison avec les mises en scène de Jürgen Gosch et de Stephan Kimmig, cf. Florian VAßEN, « 'Die Arbeit an der Differenz'. Heinrich von Kleist, Heiner Müller und der Untergang des *Prinzen von Homburg* », in *Kleist. Relektüren*, hrsg. v. Branka SCHALLER-FORNOFF und Roger FORNOFF, Dresden, Thelem, 2011, p. 223-248.

23 Jean-Louis BESSON, in *Lire Kleist aujourd'hui*, coordination Michèle JUNG, Climats / Maison de Heidelberg, Montpellier, 1997, p. 19.

24 On trouve plusieurs « poses » qui suggèrent l'agencement d'un tableau dans cette mise en scène, avec le risque qu'elles se pétrifient en « images privées de vie » (« leblose Bilder », Peter IDEN, *op. cit.*, p. 154).

La structure de l'image ainsi composée et ses couleurs font songer à une toile du peintre romantique Caspar David Friedrich, *Mönch am Meer*, tableau reproduit dans le livret-programme de la pièce²⁵. Exécuté entre 1808 et 1810, ce tableau, contemporain de Kleist, exprime la solitude de l'individu devant une immensité où rien ne vient accrocher le regard²⁶, la répartition entre les tons sable dans le tiers inférieur du tableau et les bleus des deux-tiers supérieurs étant inversée dans le décor du *Prince*. De même, chez Peter Stein, le Prince Frédéric / Friedrich n'est tout d'abord qu'un point en fond de scène, tel le moine solitaire dans le tableau de Caspar David Friedrich. Dans les scènes de groupe, la présence du rideau entrouvert crée l'impression que les personnages sont à la fois dans le « tableau » scénique et en dehors. Le rideau se lèvera une seconde fois au début de l'acte II, consacré à la bataille de Fehrbellin, plongée de ce fait dans un lointain nébuleux et stylisé, comme ouaté, car il y manque le bruit de canonnades (« Kanonenschüsse »), le feu des mousquetons (« Musketenfeuer ») et les cris de victoire dans le lointain (« Siegesgeschrei in der Ferne »²⁷).

On peut donc parler d'une mise en scène déréalisante, caractéristique d'un théâtre « de la paradoxe ». C'est précisément ce qui nourrira les reproches de Wolfgang Schwiedrzik, dans la *Sozialistische Zeitschrift für Kunst und Gesellschaft* d'avril 1973 : il accuse la Schaubühne d'avoir abandonné sa fonction de formation (« aufklärerische Funktion ») au profit d'un subjectivisme cultivant sa propre « paradoxe » bourgeoise²⁸. Et dans cette évolution, *Le Rêve du Prince* marque un tournant. La Schaubühne s'éloigne progressivement de ses principes fondateurs qui constituent sa dimension contre-culturelle au sens de clivage, d'opposition à des formes de culture dominante.

C'est plutôt la notion d'utopie qu'il faut convoquer pour aborder les mises en scène des années 1970, en particulier *Kleists Traum vom Prinzen Homburg*²⁹, auquel pourrait s'appliquer la citation de *Dialektik der Aufklärung* placée par Peter Iden en exergue de son ouvrage sur la Schaubühne : « Ce qui est en cause, ce n'est pas la conservation du passé, mais la réalisation des espoirs du passé. »³⁰

25 Ce livret-programme, outre les notes de Botho Strauss, associe *Le Cauchemar* de Füssli, des extraits du traité de Gotthilf Heinrich Schubert sur le somnambulisme et de la correspondance entre Anna Seghers et Georg Lukács.

26 Le peintre a supprimé les deux petits voiliers que l'on apercevait initialement à l'horizon.

27 PFvH, p. 25-27.

28 FIEBACH, art. cit., p. 270. Schwiedrzik reproche également leur formalisme aux mises en scène de Hofmannsthal, *Das gerettete Venedig*, et Botho Strauss, *Der Hypochonder*.

29 Sur la dimension utopique de la Schaubühne dans sa structure et ses choix esthétiques, cf. Hartwin GROMES, « Theaterstrukturen und Theaterästhetik – eine Wechselwirkung ? », in Hajo KURZENBERGER und Annemarie MATZKE (Hrsg.), *TheorieTheaterPraxis*, Theater der Zeit (Recherchen Bd 17), 2003, p. 320-329.

30 « Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun. » Max HORKHEIMER / Theodor W. ADORNO, *La dialectique de la raison*, trad. Éliane KAUFHOLZ, Paris, Gallimard (tel), 1974, p. 17.

Utopie et renversement dans *Kleists Traum vom Prinzen Homburg*

Botho Strauss évoque dans ses notes de mise en scène la force utopique du rêve de Kleist comme contrepoint à la « misère allemande », c'est-à-dire au déficit d'une tradition démocratique en Allemagne³¹, et qualifie ce mythe – au sens aristotélicien de *mythos* – de « légende prospective qui ne relate pas le passé, mais au contraire prophétise et tend à se vérifier »³². L'utopie offre un modèle opposé à la réalité historique, elle est une construction « de ce qui est hypothétiquement possible », pour reprendre la définition proposée par Wilhelm Voßkamp³³.

En vue d'interpréter la pièce de Kleist, le travail de dramaturgie s'est inspiré notamment des travaux du germaniste Arthur Henkel sur Heinrich von Kleist³⁴. Or, dans son essai « Traum und Gesetz in Kleists *Prinz von Homburg* », Henkel avait mis en avant le caractère éminemment problématique de cette conciliation de la loi et du sentiment souvent célébrée par la critique, et qu'il qualifie de « riche heure de l'Histoire très éphémère »³⁵. La mise en scène s'appuie donc sur une interprétation nuancée du texte kleistien, soucieuse de ne pas en réduire les paradoxes, éloignée à la fois d'une vision irénique des rapports entre individu et État, et de la lecture brechtienne qui montre l'individu, l'échine brisée par la machine étatique.

Le paradoxe est matérialisé par la proximité d'espaces symboliques opposant l'omniprésence de la mort à l'élan de vie. En effet, dès le début de l'acte III, la tombe destinée à Friedrich est creusée en direct sur la scène et reste visible jusqu'à la fin de la pièce, tandis que, depuis l'espace qui symbolise sa cellule, le Prince affirme sa certitude d'être gracié par la figure paternelle du Prince-Électeur. Chacune de ses paroles est ainsi prononcée *sub specie mortis* : par la tombe creusée au fur et à mesure du discours et la terre répandue sur le plateau, espoir et certitude sont anéantis avant même d'avoir été formulés. De même, Stein choisit d'achever ces deux premières scènes de l'acte III non par l'idée que le Prince est prisonnier de sa parole³⁶, mais par la question-affirmation qui la précède dans le texte de Kleist : « Ainsi je ne suis

31 Botho STRAUSS, « Notes sur *Le Prince de Hombourg* » [1972], *op. cit.*, p. 8-13 ; cit. p. 10.

32 *Ibid.*, p. 9 (l'original est cité dans Peter IDEN, *op. cit.*, p. 158).

33 Wilhelm Voßkamp (Hg.), *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, Stuttgart 1982, cité en traduction in Florence BAILLET, *L'utopie en jeu. Critiques de l'utopie dans le théâtre allemand contemporain*, Paris, CNRS Éditions 2003, p. 11.

34 Sur l'influence de l'analyse d'Arthur Henkel sur le travail de dramaturgie de Botho Strauss, cf. Hajo KURZENBERGER, « Kleists Traum vom Prinzen Homburg », in *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1977, p. 235-240.

35 Arthur HENKEL, « Traum und Gesetz in Kleists *Prinz von Homburg* », in Walter MÜLLER-SEIDEL (Hrsg.), *Heinrich von Kleist. Aufsätze und Essays*, Darmstadt, Wiss. Buchgesellschaft, 1967, p. 576-604, cit. p. 604 : « sehr vergängliche Sternstunde der Geschichte ».

36 *PFvH*, v. 947 : Der Offizier. « Vergib ! – Dein Wort ist eine Fessel auch. »

pas prisonnier ? », à laquelle le creusement de la tombe apporte une réponse performative³⁷.

Reste une utopie, qui rencontre l'incompréhension du vivant de Kleist et ne contribue qu'à renforcer son désespoir. La dernière lettre de Kleist, lue en guise d'épilogue, le souligne suffisamment.

La Schaubühne sous Peter Stein s'éloigne de *l'impetus* révolutionnaire premier pour faire revivre des utopies, moments arrachés à l'oubli. Ici, le théâtre est moins vecteur d'utopies, comme a pu l'analyser Florence Baillet³⁸, qu'une utopie lui-même, un « principe espérance », un contre-modèle conscient de sa fragilité et de sa « paradoxie », qui prend aussi la forme du renversement.

L'écriture de Kleist, notamment dans *Prinz Friedrich von Homburg*, oscille entre les extrêmes et vit de leur tension, dans une esthétique du discontinu. Elle est une dramaturgie du renversement ou de la « version », pour reprendre le terme que lui applique Hans-Thies Lehmann (« Dramaturgie der Version ») : « un point culminant ou un paroxysme est atteint, où élan et chute, tournant et immobilité finissent par se confondre »³⁹. D'un bout à l'autre, la pièce *Prinz Friedrich von Homburg* procède par revirements, tours inattendus, coups de théâtre. Dans l'entre-deux se trouve le point de tension maximale, toujours insaisissable.

Ces caractéristiques de l'écriture kleistienne trouvent leur transposition scénique dans la mise en scène de Peter Stein⁴⁰. En effet, les modifications apportées à la structure de la pièce, par la condensation et le montage – signe de l'affirmation progressive du *Regietheater* dans les années 1970 –, vont dans le sens d'une vision non linéaire de l'Histoire, appréhendée comme suite de renversements brusques⁴¹. Deux exemples peuvent illustrer ce processus : le traitement des récits de messager et la scène finale.

Le texte de Kleist contient deux récits de messager : le premier (II, 5) est celui du capitaine de cavalerie Mörner, qui vient annoncer à la Princesse-Électrice la mort présumée de son époux. Ce récit ne suit pas immédiatement la scène de la bataille de Fehrbellin puisqu'il en est séparé par les scènes 3 et

37 *Ibid.*, v. 946 : « So bin ich kein Gefangener ? » De même, au début de l'acte IV, le cabinet du Prince-Électeur, situé côté cour, est séparé de l'espace symbolisant la cellule de Friedrich par la tombe.

38 BAILLET, *op. cit.*, p. 19.

39 Hans-Thies LEHMANN, *Das politische Schreiben*, Berlin, Theater der Zeit (Recherchen Bd 12), 2002, chap. « Kleist/Versionen », p. 154-170. Cit. p. 154 : « Ein höchster oder äußerster Punkt wird erreicht, an dem Aufschwung und Fall, Wendepunkt und Stillstand ununterscheidbar werden. »

40 La contre-culture des années 1970 en RFA peut être analysée sous l'angle du renversement, observable sur le plan dramaturgique dans les rapports du théâtre à l'Histoire et aux classiques, ainsi que l'a montré la journée d'études organisée par le CREG (Université Toulouse 2-Le Mirail) le 25 novembre 2011.

41 Il semblerait que cet aspect de la mise en scène de Peter Stein ait été négligé jusqu'à présent par la critique.

4 de l'acte II. Or la mise en scène de Stein supprime ces deux petites scènes et, par ailleurs, laisse s'achever la précédente (II, 2) sur le célèbre cri de guerre « In Staub mit allen Feinden Brandenburgs », qui clôt le texte original, dans le tout dernier vers. Ainsi, non seulement l'issue est anticipée, la fin devient commencement, mais l'effet obtenu est aussi un contraste d'autant plus saisissant entre ce cri de guerre et la funeste nouvelle apportée par Mörner, « héraut de l'effroi »⁴². Les discours entrechoqués de la sorte s'anéantissent, le cri de guerre est tourné en dérision par la réalité – quoique illusoire – de la mort. Le même processus de condensation est à l'œuvre lorsque Stein fait succéder à ce récit endeuillé la nouvelle miraculeuse du roi vivant, annoncée dans le texte kleistien quelques scènes plus loin (II, 8) par le comte de Sparren : « O laßt die rührendste Begebenheit [...] / Euch berichten »⁴³. On apprend alors que l'écuyer Froben s'est sacrifié pour son souverain en échangeant son cheval avec le sien et qu'il est tombé à sa place au champ de bataille. La juxtaposition des deux récits, sans transition aucune, constitue un nouveau renversement, qui balaie les fausses certitudes et illustre l'instabilité de toute existence humaine, jouet de la *Fortuna*, ballotée entre la vie et la mort au gré des aléas.

Stein opère également un travail de coupe et de montage dans les dernières scènes de la pièce : leur ordre est inversé, puisque le monologue du Prince sur l'immortalité appelée de ses vœux (sc. 10) précède la lecture de sa condamnation à mort par le Prince-Électeur (sc. 9), alors qu'il est encore sur scène, permettant une interaction entre eux. Le Prince-Électeur laisse entendre qu'il gracie le condamné et demande aux officiers si c'est bien là leur volonté : à la question « Wollt ihr ? Wollt ihr ? », ils répondent par une salve de « Ja », absents du texte kleistien, qui font s'écrouler le Prince, comme fusillé. Relevé par ceux qui l'entourent, il reçoit des mains de sa bien-aimée Natalie la couronne de lauriers, signe de la gloire à laquelle il n'ose croire : « Nein, sagt ! Ist es ein Traum »⁴⁴ ? À ce moment, tandis que le Prince est soutenu par ses proches, son regard se perd dans le vague ; hors du monde, il dit un lieu autre. L'expression du visage, entre l'extase et la souffrance, fait de cette image scénique une sorte de tableau vivant, un « Ecce homo », par lequel on représente traditionnellement, dans l'iconographie chrétienne, le Christ supplicié, affublé d'une couronne d'épines et entouré de dignitaires.

Puis Friedrich s'effondre à nouveau, terrassé par la joie, selon Natalie : « Die Freude tötet ihn »⁴⁵, et c'est non pas au son des canons, comme l'indique le texte kleistien, mais au triple cri de « Heil » – retournement de la salve mortifère de « Ja » – qu'il est ressuscité. À deux reprises, la mort est ainsi frôlée, avant que ne survienne l'ultime renversement dans le jeu de la mise en scène : ce n'est pas le Prince qui est porté en triomphe par les

42 PFvH, v. 515 : « Was bringst du, Herold des Entsetzens, mir ? »

43 PFvH, v. 639.

44 PFvH, v. 1856. L'ordre originel des vers est ici bousculé.

45 PFvH, v. 1852.

officiers, mais son effigie, un pantin, simulacre de héros et double de Kleist tout à la fois. Tandis que le Prince / Kleist, resté allongé, semble se réveiller d'un rêve, la voix off reprend l'interrogation, tel un écho entre rêve et réalité : « Ein Traum, was sonst ? » et lit les dernières paroles de Kleist à sa sœur Ulrike.



Ecce homo : entre extase et souffrance. *Le Prince de Hombourg* de Heinrich von Kleist, mise en scène de Peter Stein, avec Bruno Ganz dans le rôle du Prince (1972). © Helga Kneidl.

Dans la scénographie de ces dernières scènes, l'œillet rose est le seul élément de couleur. Par sa teinte, il évoque la chair, mais symbolise également l'utopie qui fleurit, même invraisemblable⁴⁶, au cœur de la réalité.

Peter Stein et son dramaturge Botho Strauss proposent ainsi une lecture nuancée de la pièce de Kleist, sans souscrire à la vision irénique qui y lirait la conciliation de l'État et de l'individu, et défendent une conception du théâtre comme utopie et comme lieu du paradoxe, incarné dans les processus de renversement.

Avec *Kleists Traum vom Prinzen Homburg*, le rapport de la Schaubühne à l'actualité s'estompe : il ne s'agit pas d'un théâtre de la monstration, tout au plus des pans de rideau soulevés laissent-ils entrevoir d'autres paysages, dans

46 Cf. *PFvH*, v.1842 : « Levkojen ? – Wie kommen die hierher ? ». De la même façon, le laurier méditerranéen qui, à la scène I, 1, fleurit dans les sables du Brandebourg a une valeur utopique.

le lointain. On ne peut plus parler à propos de cette mise en scène d'« esthétique agitatrice », comme le faisait Volker Canaris à propos de la mise en scène de *La Mère*⁴⁷, notamment parce qu'elle n'exploite pas la question de la désobéissance, qui était pourtant au cœur des préoccupations de la gauche et de l'extrême gauche à l'époque⁴⁸. Toutefois, elle transmet les idées fortes de Peter Stein, son refus de la simple actualisation – le présent peut être compris à travers le passé, mais dans la conscience dialectique de la distance qui les sépare⁴⁹ –, la place accordée à l'irrationnel dans un théâtre de la « paradoxie » et à une pratique intéressante du renversement.

Peu de temps après sa restructuration, la Schaubühne am Halleschen Ufer est devenue une institution de la culture dominante, accusée par certains de satisfaire à la culture de masse fondée sur le divertissement, de dériver vers « l'industrie de la culture » décriée par Adorno. Si la mise en scène du texte de Kleist constitue une charnière dans cette évolution, il semblait important de mettre en lumière le travail de Peter Stein et de ses collaborateurs, les exigences intellectuelles et artistiques qui le sous-tendent, mais aussi le risque, déjà pointé par Peter Iden, de la pétrification et d'une complexité dialectique échappant à une partie du public.

Il est sans doute difficile de se prononcer de manière tranchée sur l'évolution de Peter Stein, entre la fondation du collectif de la Schaubühne et la direction du festival de Salzbourg, à laquelle il est nommé en 1991, tant il s'abrite, et à juste titre, derrière le primat de la pratique théâtrale. L'homme rechigne à l'exercice de l'interview, tout en s'y prêtant parfois, comme ce fut le cas pour la revue autrichienne *Bühne*, dans son numéro de juin 1991. Lorsque la journaliste Karin Kathrein lui rappelle ses débuts de metteur en scène critique et socialement engagé et lui demande d'esquisser « l'évolution de [ses] conceptions et intentions artistiques depuis la création de la Schaubühne jusqu'à la prise de direction à Salzbourg », la réponse est un « non » sans appel⁵⁰. À une nouvelle tentative de la part de la journaliste,

47 « agitierende Ästhetik », cité in SANDMEYER, *op. cit.*, p.125.

48 Cf. Peter IDEN, *op. cit.*, p. 152 : « So sehr die politische Diskussion in der Bundesrepublik 1972 durch den Widerspruch zwischen Staatsautorität und individueller Freiheit bewegt wird und „Disziplin oder Anarchie“ das wichtigste Thema der Linken ist – so wenig bezieht sich die Aufführung auf diese Wirklichkeit. »

49 Au premier point du programme qui fonde la Schaubühne (*Zürcher Papier*, cité dans Sandmeyer), « Analyse de nos origines », figure une sous-rubrique intitulée « histoire et conscience historique ».

50 « Ihr habt wohl einen Sprung in der Schüssel », Interview von Karin KATHREIN, *Bühne* 6 (1991), p. 12-17, cit. p. 12 : « Sie haben mit sehr kritischem und gesellschaftlichem Anspruch als Regisseur begonnen [...]. Nun übernehmen Sie die Schauspielereidenschaft der Salzburger Festspiele, die manchen als traditionelles Repräsentationsfestival gelten. Könnten Sie uns die Entwicklung Ihrer künstlerischen Ansichten und Absichten von der Gründung der Schaubühne bis zur Übernahme der Direktion in Salzburg skizzieren? »

Peter Stein rétorque lapidairement : « Il y a vingt ans, j'étais plus jeune de vingt ans. »⁵¹

Avoir vingt ans de plus, telle est peut-être la malédiction qui pèse sur la contre-culture.

51 *Ibid.*, p. 12 : KK : « Wie haben Sie sich selbst verändert ? Ihre Einstellung zum Theater oder der Ansatz, ein Stück zu inszenieren? » / PS : « Vor zwanzig Jahren war ich zwanzig Jahre jünger. »